Rembrandt.

(1606—1669.)

Von Professor Dr. Heinrich Wölfflin in Berlin.

Sonderabdruck

aus dem

Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts

zu Frankfurt am Main

1909.

Frankfurt a. M.

Druck von Gebrüder Knauer.





Rembrandt.

(1606—1669.)

Von Professor Dr. Heinrich Wölfflin in Berlin.

Wenn irgend etwas das Außerordentliche von Rembrandts Natur beweist, so ist es dies: daß der Gang seiner Kunst eine so ganz andere Linie ergibt als der Gang seines Lebens. Hier ein glänzender Anfang: früher Ruhm, Reichtum, ein hübsches Weib, ein stattliches Haus, und dann, nachdem der Tod die Frau noch jung hinweggenommen, das Schwanken der materiellen Grundlage, Schulden, Bankrott, Verlust all der Sachen, die die Augenweide des Künstlers gewesen waren, ein armes Quartier, öffentlicher Verdruß wegen des illegitimen Verhältnisses mit einer jungen Magd, die ihm Gefährtin geworden war, künstlerische Verkennung und Vereinsamung und endlich ein verlassenes Sterben im dreiundsechzigsten Lebensjahr. Aus den Bildern Rembrandts könnte man diese Biographie unmöglich herauslesen. Gerade in dem Zeitpunkt, wo der Himmel für ihn sich hoffnungslos verdüstert — in den Jahren des finanziellen Zusammenbruchs — ist seine Schöpferkraft am mächtigsten, und seine Kunst verklärt sich zu einer wunderbar stillen Feierlichkeit. Und während die Unreinheit des jugendlichen Gefühls, wie man es ja öfter findet, bei Rembrandt ganz besonders empfindlich herauskommt, so daß seine frühen Arbeiten oft einen sehr gemischten Eindruck hinterlassen, bietet die Kunst des alten Rembrandt einen gleichmäßig gewaltigen, fast heroischen Anblick. Es scheint, als ob durch ein böses Schicksal das Gold aus den Schlacken erst hätte herausgeschmolzen werden müssen.

Den einleuchtendsten Kommentar zu dieser Entwicklung geben die Selbstporträts.

Der jugendliche Rembrandt mit dem Samtbarett, dem theatralischen Aufputz, der gesuchten Pose, wie er noch in der bekannten Radierung von 1639 erscheint — der dreiunddreißigjährige Mann also[1] —, er steht in scharfem Gegensatz zu dem ganz sachlichen, ebenfalls radierten Bildnis von 1648: der Zeichner an seinem Arbeitstisch sitzend und uns gerade entgegenblickend, ohne allen äußerlichen Apparat; er will weder schön noch artistisch interessant erscheinen; was spricht, ist nur der persönliche Grundgehalt: ruhig und stark blickende Augen, die man nicht wieder vergißt. Und wenn auch später gelegentlich ein düstrer Ton nicht ausbleibt, wie in dem pessimistischen Dresdner Kopf von 1657, so ist der Charakter der Altersporträts im allgemeinen doch ein sieghafter: der Mann, der sich von der Welt frei gemacht hat. Und das einfache weiße Tuch, das er sich jetzt statt der alten Maskenkostüme um den Kopf zu schlingen pflegt, wirkt wie eine Gloriole.

Um sich im Werk Rembrandts zu orientieren, tut man gut, Marksteine zu suchen, die die einzelnen Lebensjahrzehnte bezeichnen. Man wird jedes Kunstwerk richtiger beurteilen, wenn man weiß, wie alt der Urheber war. Der Dreißiger hat eine andere Psychologie als der Fünfziger. Das klingt banal und ist doch für Galeriebesucher eine nützliche Maxime. Bei Rembrandt sind es vier Gruppenporträts, Hauptwerke, die sich von selbst als Führer durch die vier Jahrzehnte anbieten und wegen der Verwandtschaft des Themas besonders lehrreich wirken: die Anatomie des Dr. Tulp von 1632, die „Nachtwache" von 1642, die Anatomie des Dr. Deymann von 1656 (nur die Mittelgruppe ist erhalten, und auch sie nicht vollständig; man muß sich nach einer Zeichnung Rembrandts orientieren) und die Staalmeesters von 1661.

Die A n a t o m i e des Dr. Tulp (Haag) ist das Bild eines ärztlichen Kollegiums, wobei Tulp als der Vorsitzende

---

[1]) Dieser „unreine" Rembrandt beherrscht noch durchaus die populäre Vorstellung. Merkwürdigerweise ist er seiner Zeit auch auf den Umschlag des vielgelesenen „Rembrandt als Erzieher" gekommen.

einen Vortrag hält. Das Thema war überliefert. Verglichen mit älteren Darstellungen wirkt Rembrandt überwältigend durch die Schärfe der physiognomischen Form und durch das Momentane der Szene; es scheint eine nicht mehr zu überbietende Leistung der „Ausdruckskunst" des siebzehnten Jahrhunderts zu sein. Vergleicht man aber, was Rembrandt selbst später gemacht hat, so wird man vielleicht kühler urteilen: man wird die Anordnung zu absichtlich finden, die Zentralisation des Lichtes zu schematisch, die Rollenverteilung fast ängstlich und das Mienenspiel der Aufmerkenden nicht frei genug. Es ist das keine nörglerische Kritik, nur eine Anerkennung von Rembrandts Entwicklung. Es ist nicht ein letztes, was der Sechsundzwanzigjährige hier gibt. Ganz ohne Zweifel: das große Auge hat er damals noch nicht gehabt. So sympathisch der Kopf des ruhig demonstrierenden Arztes ist, neben späteren Köpfen wirkt er kleinlich, zu sehr im einzelnen gesehen. Man wird gleich auf die besondere Form der einzelnen Gesichtsteile, des Bartes aufmerksam, später ist immer der Gesamteindruck das Beherrschende.

Das Helldunkel ist noch seicht. Die Farbe kühl, mit wenig Sättigung. Das Rot der präparierten Hand (nicht lebhaft) kontrastiert mit dem lichten Gelb der Tischecke, daneben ein bleiches Lila im Kostüm und der grünliche Schimmer der Leiche — das ist alles.

Bei der „Nachtwache" (Amsterdam) ist der Eindruck schon ganz anders. Das Helldunkel warm und unergründlich, das Licht scheint in den Körpern selbst zu stecken, bewegte Linie, mächtiges Wogen. Die Farbe, da und dort mit starker Kraft hervorbrechend, nur vereinzelt, die Hauptmasse des Bildes bleibt verhalten im koloristischen Ausdruck. Und ebenso sind nur einzelne Figuren als plastische Erscheinungen herausgetrieben, die andern bleiben mehr oder weniger unbestimmt.

Der Name „Nachtwache" ist bekanntlich falsch. Es ist nur der Auszug eines Schützenvereins dargestellt, nicht ein nächtlicher Alarm, aber das Stück hat einen so gewaltigen Zug und die Bewegungsillusion ist so groß, daß der Beschauer immer wieder zu einem möglichst bedeutungsvollen Namen zu greifen versucht ist.

Die zweite Anatomie (Amsterdam) wirkt dagegen ganz gehalten. Wieder eine Demonstration an der Leiche. Diesmal ist das Gehirn bloßgelegt. Der Körper verkürzt sich von den Füßen her direkt bildeinwärts; der Kopf etwas aufgerichtet, gerahmt von der beidseitig gleichfallenden Kopfhaut und überschattet von einem bedeutungsvollen Dunkel. Das Brutale der Erscheinung ist hier ganz ausgelöscht, nichts mehr von gemeiner Verbrecherphysiognomie; der Eindruck streift ans Erhabene, als ob Rembrandt die Majestät des Todes habe darstellen wollen.

Das Bruchstück, das sich (wie gesagt) allein erhalten hat, genügt, die Größe und Ruhe des neuen Stils erkennen zu lassen. Wie einfach und wie geheimnisvoll! Die Formen zu schlichten Massen beruhigt, die Licht- und Schattenlagen noch immer rätselhaft vibrierend, aber doch gebundener und ohne das springende Auf und Ab der „Nachtwache".

In der Gesamtordnung bemerkt man die Tendenz zum Architektonischen: vertikale Mittelachse, Symmetrie der Seiten.

Die Staalmeesters (Amsterdam) bedeuten dann das Unerhörteste an Bildwirkung. Die Leinwand verträgt gar keine Nachbarschaft, sie schlägt alles tot, so groß ist hier die geistig-körperliche Kraft der Figuren. Vorsteher der Tuchmacherzunft, die an einem Tisch sitzen. Was sie tun? Unmöglich, es zu sagen. Man hat bemerkt, die Szene könnte ebenso gut ein paar Mitglieder der Regierung zeigen, die etwa während einer kritischen Parlamentssitzung die Reden der Opposition entgegennehmen und sich zur Antwort rüsten: jedenfalls sind große Energien in Funktion, und man wundert sich nachträglich, daß doch die Gebärde ganz ruhig ist und in den Gesichtern die krampfhafte Spannung von ehemals vollständig fehlt. Es ist die große Formgebung, die so stark wirkt. Das Licht hat keinen Eigenreiz mehr: alles ist in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Die Augen über die Natur hinaus vergrößert. Die Erscheinung nähert sich italienischer Form. Und das ist gewiß: so wenig Rembrandt italienische Kunst direkt nachgeahmt hat, so falsch wäre es, Italien aus seiner optischen Entwicklung ausschalten zu wollen.

Völlig gleichwertig sind die fünf Köpfe der Männer

nebeneinandergestellt[1]), ohne die Subordination, die früher für unentbehrlich erachtet worden wäre. Und doch wirkt die Folge zwingend. Man denkt an die grandiosen Rhythmen des späten Beethoven.

Für einen Lehrgang von fünf Stunden ergab es sich von selbst, nach einem einleitenden Vortrag diese vier Bildnisstücke zum Ausgangspunkt der folgenden Abende zu machen und daran die Bilder anzuschließen, aus denen eine einigermaßen vollständige Charakteristik Rembrandts und seiner einzelnen Perioden sich gewinnen läßt. Über Vorträge, die ganz auf Demonstration gebaut sind, ist aber schwer zu referieren, und so soll hier nur davon die Rede sein, wie jede Betrachtung darauf führt, den großen Wertakzent in diesem Künstlerleben auf die zweite Hälfte zu setzen. Der Rembrandt der „Nachtwache" ist der populäre Rembrandt, aber noch nicht der große Rembrandt. Erst nach dem vierzigsten Jahr reinigt sich seine Empfindung zur vollkommenen Schlichtheit und Wahrheit. Erst damals gewinnt sein Stil jenen Reichtum im Einfachen, jene Größe der Anschauung, jene vollendete Klarheit der Darstellung, die ihm den Charakter des Klassischen gibt.

Es gehört artistische Erziehung dazu, auf diese Qualitäten zu reagieren. Man irrt, wenn man glaubt, jedes Auge erkenne von selber gleich die Überlegenheit der Zeichnung des reifen Meisters. Es ist sogar natürlich, daß der Anfangsstil dem Unvorbereiteten viel besser gefällt, weil er seiner Auffassungsweise noch näher steht. Man muß vergleichen und immer wieder vergleichen, dann wird es schon fühlbar werden, daß es Unterschiede gibt zwischen Sehen und Sehen, und daß ein Kopf der fünfziger Jahre (des Jahrhunderts) dem Beschauer ein ganz anderes Augengefühl gibt als ein Kopf der dreißiger Jahre: wie leicht man die entscheidenden Formen faßt, wie gehaltvoll und bestimmt der Eindruck ist! Ohne daß man suchen muß, kommt einem das Hauptsächliche von selbst entgegen, und neben der Stärke und Tiefe dieses geistigen Inhalts erscheint das Charakterisieren des jüngeren Künstlers leicht äußerlich und oberflächlich.

---

[1]) Der angeschobene (hutlose) sechste Kopf ist nur der Diener.

Die Wertvergleichung läßt sich am einleuchtendsten auf dem Boden der Erzählung durchführen.

Da gibt es eine frühe Radierung mit der Geschichte des barmherzigen Samariters: die Szene, wie der Verwundete vor dem Gasthaus vom Pferd herunter genommen wird. Es ist ein effektvolles Stück, man spricht sogar von besonders liebevoller Durchführung.[1]) Im Grunde ist der Effekt ein äußerlicher: die Erscheinung sehr kompliziert, die Figuren schraubenförmig übereinander, das Pferd breit sichtbar, der eigentliche Vorgang aber schwer zu erkennen. Ruinöses Gemäuer, vereinzelte dunkle Löcher von Fenstern und Türen, eine gewundene Treppe, malerisch beschattet, und oben dann der Samariter, der mit dem Wirt spricht. Warum sieht er sich in diesem kritischen Moment nicht um nach seinem Schützling, der abgeladen wird wie ein Stück Gepäck? Warum bekommt auch der Beschauer nur so wenig davon zu sehen, wie der Arme die Operation übersteht? Was geht uns das Pferd an, das sich da breit macht? oder gar der Hund, der ganz im Vordergrunde bei einer gemein-natürlichen Verrichtung dargestellt ist? — Der junge Rembrandt ist noch nicht der sachliche Rembrandt. Die klassische Redaktion der Geschichte enthält erst das Louvrebild vom Jahre 1648. Ganz einfach erzählt, so daß ein Kind die Geschichte ablesen kann, gibt die Darstellung zugleich die seelenvollste Ausdeutung der einzelnen Motive. Der Wert ist nicht gesucht im sogenannt Malerischen einer komplizierten Anlage: reliefmäßig einfach, in einer Ebene, spielt sich der Vorgang ab, und trotzdem wirkt das Bild als ganzes reicher.

Ganz übereinstimmend ist das Verhältnis in der Darstellung von Abrahams Opfer, wie wir sie einmal in der frühen Redaktion eines Bildes in Petersburg (und München) und dann in einer späten Radierung (von 1655) besitzen. Es mag scheinen, man könne hier überhaupt nicht stark irre gehen und die ältere Komposition enthalte die wesentlichen Momente in einer Form, die kaum zu variieren sei: der

[1]) Ich sehe von der Frage ab, wie weit bei der Radierung eine zweite Hand tätig gewesen sein könnte. Vgl. v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts.

entblößte Knabe, der mit zurückgebundenen Armen daliegt; daneben der Vater knieend; er legt ihm die Hand über das Gesicht, damit er das gezückte Messer nicht sehen soll; und dann aus der Luft herabflatternd der Engel, der Abraham am Arm packt und „Halt ein!" ruft (die erhobene Linke!), so daß der Alte vor Schrecken das Opfermesser aus der Hand fallen läßt. Allein so ist die Geschichte weder einfach noch wirklich ausdrucksvoll erzählt. Wer faßt das Motiv des Knaben? Es ist sehr kompliziert und auf den Eindruck des Malerisch-Reichen hin erfunden. Man behält es nicht im Kopfe und es hat auch nichts Sprechendes. Der reife Rembrandt gibt dafür eine Figur von primitiver Einfachheit: der Knabe kniet und wird von der Seite gesehen, das gibt eine ganz leicht faßliche Silhouette, die man nicht wieder vergißt, und wie er sich freiwillig vornüberneigt, die Hände vor dem Schoß zusammengelegt, das vergißt man ebensowenig, weil das alles Ausdrucksbewegungen sind. Der Engel redet nicht mit deklamatorischer Hand — es ist keine Zeit zu verlieren: plötzlich, mit eisernem Griff ist er Abraham in die Arme gefallen; der reißt den Kopf nach ihm herum (das Messer bleibt fest in der Hand und schwebt nicht endlos in der Luft), in seinem Antlitz aber steht mehr als der bloße Schreck: man sieht die Spuren des furchtbaren Grames der letzten Tage und Nächte — das ist wirklich der Vater, der seinen Sohn zu opfern sich entschlossen hat, und nicht ein beliebiger alter Mann, der bei einem grausigen Vorhaben überrascht wird.

Es ist eine Betrachtung von höchstem Reiz, zu verfolgen, wie dieser Geist der einfachen Sachlichkeit, der doch das Gegenteil von Nüchternheit ist, alle Darstellungsgebiete, ja die Gesamtheit der Darstellungsformen durchdringt: Farbgebung, Lichtführung, Formanordnung. Der Umriß der Figuren und die Richtungsgegensätze im Bild, sie werden immer einfacher. In den Radierungen tritt jetzt die Faktur vollkommen durchsichtig zutage; es ist aber nicht mehr das krause Linienwerk des früheren Stils, sondern es sind ganz schlichte Lagen gleicher Striche, mit denen der geheimnisvolle Rembrandt der klassischen Zeit alle seine Wunderwirkungen erreicht.

Die Grundlage dieses Stils, die große Gesinnung, wird

am überraschendsten da sprechen, wo der Gegenstand als solcher unbedeutend ist. Es wird alles Gold, was Rembrandt jetzt anrührt. Unter den Landschaften von 1650 gibt es eine Windmühle auf einer Erdstufe an trägem Wasser, ein Motiv, wie man es in Holland überall sieht: es ist hier so behandelt, als ob die Mühle das Denkmal einer Völkerschlacht für Jahrtausende sein sollte. Und dabei ist gar nichts Besonderes geschehen, es sind die schlichtesten Formen, denen diese wunderbare Kraft zugeleitet ist.

Ein andermal ist es eine alte Frau, die sich die Nägel schneidet. Der trivialste Gegenstand, den man sich denken kann. Warum wirkt das Bild so, daß man meint, es handele sich um eine sakrale Verrichtung? um eine der Urformen menschlicher Gebärde? Die Antwort bleibt Geheimnis. „Er war groß, auch wenn er sich nur die Nägel schnitt", sagte Goethe einmal von Schiller.

Für das 16. Jahrhundert hing die Kunst an dem Begriff der Vollkommenheit der plastischen Form, die Schönheit war beschlossen in bestimmten Proportionen des Körpers. Rembrandt ist der konsequenteste „Umwerter aller Werte" geworden, indem er die Schönheit nicht in der plastischen Form suchte, der Form an sich, sondern in der Art ihrer durch Licht und Farbe bedingten, malerischen Erscheinung. Er entdeckte dadurch die Schönheit des Unscheinbaren, den Reichtum der Armut.



